OPERA BAŁTYCKA

BALETY POLSKIE




BLOCH
GILGAMESZ

OPERA BAŁTYCKA

Kierownik Artystyczny — Zbigniew Chwedczuk
Kierownik Baletu — Janina Jarzynówna-Sobczak

AUGUSTYN BLOCH

GILGAMESZ

Balet w 1 akcie



Premiera 9 lutego 1974 r.

AUGUSTYN BLOCH
O SOBIE I SWOJEJ TWÓRCZOŚCI

Janusz Cegiełła: Pracuje Pan od wielu lat w Polskim Radiu i ma Pan znaczny dorobek kompozytorski w dziedzinie muzyki radiowej. Pozwoli Pan więc, że rozpocznę naszą rozmowę od tego właśnie tematu. Czy muzyka radiowa nosi w sobie jakieś specyficzne cechy, które kwalifikowałyby ją jako coś w rodzaju odrębnego „gatunku"?

Augustyn Bloch: Jeśli przyjąć, że muzyką radiową możemy nazwać taką muzykę, która jest dla radia napisana i tylko przy pomocy radia może być odtwarzana, to znam tylko nieliczne utwory tego typu. Sądzę, że po pierwsze należałoby zaliczyć tutaj wczesne próby z dziedziny muzyki elektronicznej, szczególnie z lat 1954—64. Większość ówczesnych placówek eksperymentalnych działała przy radiofoniach (*Groupe de Recherches* Pierre Schaeffera przy ORTF w Paryżu, *Studio Eksperymentalne* PR w Warszawie, *Elektronisches Studio* WDR w Kolonii, *Studio di sonologia* RAI w Mediolanie) i utwory, które tam w rezultacie niezwykle żmudnych, często wielomiesięcznych zabiegów powstawały, określić można śmiało jako przynależne do muzyki radiowej.

Jako drugi rodzaj wymieniłbym ilustracje muzyczne, komponowane specjalnie dla słuchowisk radiowych, zgrywane jako jeden z komponentów całości słuchowiska i nie umiejące już wieść własnego, samodzielnego życia poza radiem. W telewizji rzecz ta została jeszcze bardziej zawężona. Emitowanie programów na żywo należy już do historii, aczkolwiek działo się to przecież jeszcze tak niedawno. Dziś wszystkie programy artystyczne nagrywa się na taśmę video-magnetyczną i produkt końcowy znów bywa niejednokrotnie dziełem wyłącznie telewizyjnym. Przykładem choćby mój balet *Salome.* Powstawał on w trzech warstwach czasowych. Najpierw zrodził się w głowach reżysera Andrzeja Brzozowskiego i choreografa Henryka Tomaszewskiego pomysł libretta. Następnie napisałem i nagrałem niektóre fragmenty muzyki, pod które choreograf przygotował układy dla zespołu pantomimicznego. Na koniec uzupełniłem muzykę o dalsze odcinki, już pod gotowy obraz i nagrałem całą ilustrację ponownie, aby uniknąć różnicy poziomów akustycznych pomiędzy poprzednimi i nowymi fragmentami. Ostatecznie zrodził się z tego monolit w całym tego słowa znaczeniu telewizyjny, w którym muzyka i taniec zostały organicznie zespolone, tak, że przeniesienie muzyki pod inny obraz, lub odwrotnie, byłoby dla mnie rzeczą niewyobrażalną.

Trzecim wreszcie przejawem radiowej twórczości muzycznej są po prostu utwory pisane na zamówienie radia, jednak w większości znanych mi przypadków nie mamy tu do czynienia z „gatunkiem" sensu stricto, ponieważ dzieła te również dobrze wiodą swój żywot na estradach koncertowych. Sięgając znów po przykład z własnego dorobku, wymienię operę radiową *Ajelet*, którą napisałem na zamówienie Polskiego Radia, a która wykonana została w Filharmonii Narodowej na jednym z festiwali Warszawskiej Jesieni. „Specyfika radiowa" tej opery sprowadza się wyłącznie do tego, że przy nagraniu można pewne elementy lepiej wyeksponować mikrofonami, uzyskując dodatkowe walory brzmieniowe przy odsłuchu na antenie. Ale to odnosi się w praktyce do każdego utworu muzycznego, którego nagranie odbywa się w laboratoryjnych warunkach studia.

J. C. W jaki sposób doszło do stałej Pana współpracy z radiem?

A. B. Jeszcze w latach studenckich dorabiałem w radio jako pogotowie ratunkowe tzn. wykonywałem wszelkie nagłe posługi muzyczne, to grając na akordeonie, to improwizując à vista jakieś ilustracje muzyczne do słuchowisk. Po ukończeniu studiów otrzymałem nakaz pracy i z tym właśnie dokumentem stawiłem się u ówczesnego dyrektora Teatru Polskiego Radia Michała Meliny. I tak już zostało do momentu kiedy ujrzałem „pierwszy siwy włos na swojej skroni". Niebawem stuknie już dwadzieścia lat...

J. C. ... i dwieście utworów, napisanych dla Polskiego Radia — rzadki przykład tak wiernego pożycia kompozytora z jedną instytucją! Z mariażu tego narodziło się zresztą wiele kompozycji... dla dzieci, których oficjalną metrykę stanowiła Nagroda Komitetu do Spraw Radia i Telewizji. A skoro już mowa o dzieciach, skorzystajmy z okazji i wróćmy do najwcześniejszych kart Pana muzycznego życiorysu. W jakich okolicznościach nastąpiło pierwsze Pana zbliżenie z muzyką?

A. B. Początkowo były to ciągoty nie tyle z wyboru, co z konieczności. Ojciec mój był organistą w kościele farnym w Grudziądzu i zabierał mnie na nabożeństwa. Ogromnie interesowało mnie wnętrze organów, ich mechanizm, zwłaszcza zaś olbrzymia wiatrownica, napędzająca powietrze do piszczałek. Chodziłem wśród tych piszczałek, przyglądałem się im, tej lub owej dotykałem, próbowałem w nie nawet dmuchać radując się uzyskanym dźwiękiem. Z czasem oswoiłem się klawiaturą i lubiłem grać po prostu dlatego, żeby się wykrzyczeć. Sprawiało mi nielada satysfakcję, że — słabe pacholę — zmuszałem do wydawania dźwięków piszczały niejednokrotnie większe ode mnie samego. Ta radość głośnego grania pozostała mi przez wiele lat, jeszcze wtedy kiedy byłem już zawodowym organistą, nawet wtedy, kiedy wyrzucany ze wszystkich kościołów po kolei za uprawianie muzyki zbyt świeckiej, zacząłem szukać szczęścia w pisaniu. Charakterystyczne, że w pierwszym okresie kontaktów z organami instrument ten nie narzucał mi żadnych skojarzeń z orkiestrą, pewnie dlatego, że orkiestry jeszcze wówczas nie znałem. Ale za to dziś, w całym szeregu moich utworów napisanych na orkiestrę, sam odnajduję skojarzenia z techniką organową, tzn. są tam fragmenty instrumentowane jak gdyby „blokami", tak jak używa się rejestrów organowych.

J. C. A jak uświadomił Pan sobie, że nie organy a właśnie kompozycja stanowi Pana właściwą drogę artystyczną?

A. B. Kiedy studiowałem organy i grałem w kościele, myślałem że na tym będzie koniec. Ale w klasie na uczelni zdarzały się okazje do improwizacji, a moje próby uznawano za interesujące. Toteż kiedy byłem na III roku, zapisałem się na studia kompozytorskie. Odbierając dyplom organowy, byłem równolegle na II roku kompozycji. Zsumowałem obydwie dyscypliny i skomponowałem *Sonatę organową*, którą oceniono dość życzliwie, tak że nie wypieram się jej do dziś. I oto stanąłem przed alternatywą: organy czy kompozycja? Wybrałem kompozycję między innymi dlatego, że byłem strasznym tremiarzem i bezpośrednie zetknięcie z publicznością było dla mnie zawsze okropnym przeżyciem. Natomiast jeszcze podczas studiów zafascynował mnie teatr i byłem przekonany, że pisanie muzyki teatralnej jest moim jedynym przeznaczeniem. Udało mi się skomponować kilka ilustracji dla czołowych scen i to do sztuk niebylejakich autorów: Szekspira, Dostojewskiego, Żeromskiego. Uczestniczenie w tworzeniu misterium teatru było dla mnie przeżyciem tak olśniewającym, że przesiadywałem na próbach dzień po dniu. Nie taję jednak, że odbywało się to z niejaką szkodą dla prawidłowego przebiegu moich studiów u Tadeusza Szeligowskiego. Pierwszy rok to było głównie pisanie wariacji. Miałem u profesora lekcje co dwa tygodnie, kazał mi przynosić po dwadzieścia tematów, a mnie zdarzało się przynosić kilka taktów jednego... Za kolejne dwa tygodnie jeden cały temat. I wtedy on powiadał: to złe, pisz nowy... Później zresztą, gdy oczarowanie teatrem nieco osłabło, połknąłem bakcyla radiowego i znów zaczęło się komponowanie bez umiaru — pisałem po prostu wszystko o co mnie proszono. Dochodziło do tego, że naglony terminami, zapominałem czasem odbierać honoraria. Zdarzało się i tak, że muzycy czekali już w studio, a ja pędziłem do jakiegoś pokoju w sąsiedztwie i na gwałt kończyłem utwór. Na szczęście zerwałem z tą radosną twórczością — obecnie dbam już bardziej o selekcję. Ale do dziś jest jeszcze dwóch Blochów: jeden pisze na zamówienie — bardzo szybko, a drugi komponuje co sam sobie wymarzy — bardzo mozolnie i bardzo powoli. Ten drugi jest pełen przekory w stosunku do pierwszego: pracuje według rocznego planu. Wprawdzie rzadko go wykonuje, ale rezerwuje przynajmniej dla siebie ostateczną decyzję wyboru. W praktyce zdarza mi się zresztą czasem łączyć pisanie z potrzeby wewnętrznej, a jednocześnie na zamówienie. Pisząc przez wiele lat muzykę ilustracyjną do sztuk, słuchowisk radiowych itp. nabawiłem się pewnej niebezpiecznej choroby: komponowania na zadany, temat, w dowolnym nastroju, dowolnym czasie trwania, na dowolny zestaw instrumentów. Pamiętam, że kiedyś dyrektor pewnego warszawskiego teatru, dla którego pisałem muzykę pod koniec roku budżetowego, zaklinał mnie na wszystko, żebym napisał tanio. Mówił: najlepiej gdyby pan

napisał na *pół* fletu! Ponieważ zawsze traktowałem zamówienia szalenie poważnie, rzeczywiście wymyśliłem nowy instrument, który nazwałem „fletem preparowanym", a który zastosowałem następnie w niektórych utworach, m. in. w balecie *Oczekiwanie* i w operze *Ajelet*. Co to takiego ów flet preparowany? Jest to po prostu główka fletu, bez rury z mechanizmem klapek. Dźwięk wydobywany z takiego fletu można by nazwać lamentem kompozytora nad jego losem we współczesności...

J. C. Jak określiłby Pan miejsce „obu Blochów" w labiryncie kierunków stylistycznych, których widownią jest współczesna muzyka polska?

A. B. O muzyce polskiej w całości byłoby mi bardzo trudno mówić, toteż ograniczę się do mówienia o sobie — jest to dla mnie temat szczególnie bliski. Ale nie potrafię też chyba zakwalifikować samego siebie do jakiejś szufladki — tak obiektywny nie jestem. Wyznam szczerze, iż moja „przeszłość organowa", studia nad chorałem gregoriańskim i pieśniami synagogalnymi — pozostawiły w moim kompozytorskim myśleniu pewien balast, jakąś smugę cienia, którą dość trudno mi przekroczyć. Tkwiłem w tej dawnej muzyce zbyt długo i dlatego moja przynależność do współczesności jest w jakiś sposób ograniczona. Czuję się nieco zagubiony. Żyję w tej współczesności — to niewątpliwe, lecz kompozytorom awangardowym chyba nie jestem. Tak, mam odwagę to powiedzieć, na pewno nigdy nie byłem i nie jestem kompozytorem awangardowym.

J. C. Czy komponując swoją muzykę, zachowuje Pan w świadomości percepcyjne możliwości przyszłych słuchaczy tych utworów? Wybitni twórcy zawsze przecież wyprzedzają gusty swoich współczesnych, było tak już za czasów Bacha, Haendla czy Mozarta, nawet Chopinowi wytykano jego przedziwne „mazury". Chodzi mi o niezmiernie delikatny problem: kompozytor a odbiorca.

A. B. Wydaje mi się, że nie sposób zrezygnować z odbiorcy. Kompozytor, a ściślej mówiąc, jego twórczość, nie może istnieć bez odbiorcy. Pod tym względem przypominamy trochę producentów w najszerszym tego słowa znaczeniu. Z jednym wszakże wyjątkiem: kompozytorzy mogą pozwolić sobie na luksus nieliczenia się z odbiorcą i na pisanie dla samej radości tworzenia, nie dbając o to czy utwory będą się podobały, a nawet nie zabiegają o ich wykonanie. Oczywiście wymaga to olbrzymiej siły charakteru, wyrzeczenia się dóbr doczesnych i myślenia o chwale wiecznej. Aby nie było nieporozumień, powiem od razu, że nie stać mnie na taki szlachetny gest w stosunku do przyszłych pokoleń. Zbyt mocno tkwię w nurcie życia, abym mógł się w ogóle nad takim wyborem zastanawiać. Piszę. Po prostu piszę. Wspominał Pan o okresach przeszłych, o takich kompozytorach jak Bach i Haendel. Połączenie tych dwóch nazwisk daje mi szansę do poruszenia pewnej sprawy, nad którą niejednokrotnie się zastanawiałem. Otóż nie można stwierdzić, który z tych mistrzów był kompozytorem lepszym — obaj tworzyli genialną muzykę. A przecież jeden żył w chwale i przepychu — myślę o Haendlu, podczas gdy drugi codziennym żmudnym wysiłkiem zarabiał dosłownie na kawałek chleba. Tak że sprawa, powiedzmy, podobania się współczesnym, jest co najmniej problematyczna. Czasami kompozytor, mamy na to wiele przykładów w historii, cieszył się wielkim uznaniem swych współczesnych odbiorców, a w kilkadziesiąt lat po śmierci szedł w całkowite zapomnienie.

Przyznaję, że nigdy nie zastanawiałem się, jak należałoby komponować, aby to się podobało odbiorcy. Więcej, wydaje mi się, że byłoby mi ogromnie trudno naginać swoje myślenie do poziomu ewentualnego odbiorcy. Z kolei od odbiorcy też trudno byłoby żądać, ażeby zechciał się trochę wysilić, a przede wszystkim uwierzyć, że kompozytor, pisząc językiem współczesnym, nie robi słuchaczowi na złość, ale tworzy z pełnym wewnętrznym przekonaniem. Ostatecznie jest to przecież pewna dziedzina wiedzy. Rzadko kto zdaje sobie na przykład sprawę w jaki sposób konstruuje się wielkie rakiety latające na księżyc, a jednak przyjmujemy jako fakt, że takie rakiety już latają. Podobnie jest z kompozytorem, który jako specjalista skupiony jest na jednym wąskim zakresie działania i siłą rzeczy musi trochę wyprzedzać swoją epokę. Wynikające stąd konflikty będą chyba istniały zawsze. Gdyby zresztą kompozytor pisał wyłącznie w celu zadowalania zastanych gustów swoich słuchaczy, postęp muzyczny byłby raz na zawsze zahamowany.

J. C. Istnieje jednak pewna nieliczna grupa odbiorców, z którą kompozytor z konieczności musi się choć trochę liczyć — są to krytycy.

A. B. Nie czytuję krytyk w ogóle. Mieszkam daleko od kiosku, a listonosz nie chce przyjąć prenumeraty. Oczywiście jednak prasę od czasu do czasu przeglądam... Chciałbym żeby krytyka mi pomagała, byłbym za to bardzo wdzięczny. Krytyk powinien być człowiekiem fachowym ale przyjaznym, jego oceny powinny wypływać z życzliwości dla muzyki. Tymczasem tylko niektórzy krytycy służą muzyce, większość służy sobie. Krytyk może być dla kompozytora bardzo niebezpieczny. Na koncercie utworu słucha co najmniej 1500 osób, a recenzja ukazuje się nazajutrz w dzienniku o nakładzie pół miliona egzemplarzy. Pomyłki krytyków pociągają przeto za sobą nieobliczalne konsekwencje w sensie kształtowania opinii o kompozytorze. A przecież najczęściej publikuje się recenzje po jednorazowym wykonaniu utworu, nie studiując partytury. Ile z takiego jednego przesłuchania można zapamiętać? Jak wyznaczyć granicę pomiędzy jakością samej muzyki, a ewentualnymi błędami wykonania?

J. C. Czy jednak zdaniem Pana może istnieć ktoś obdarzony *talentem krytyka*?

A. B. Można to sobie wyobrazić. Musiałby to być człowiek, posiadający olbrzymią wiedzę, dysponujący świetnym warsztatem pisarskim, rzetelnymi umiejętnościami analitycznymi, a jednocześnie potrafiący poddawać się działaniu muzyki, dużo z niej zapamiętywać i znajdować właściwe punkty odniesienia. Krytycy nie spełniający powyższych warunków, ratują się przenoszeniem muzyki na grunt filozofii, a to oznacza koniec muzyki, jest ona bowiem wartością sama w sobie.

J. C. Pana krytyczny stosunek do krytyki nie przeszkadza jednak, że Jego utwory mają na ogół świetną prasę. W ogóle nie ma Pan chyba powodu narzekać na brak uznania opinii publicznej. Dorobił się Pan już bodajże sześciu nagród, w tym czterech międzynarodowych.

A. B. Zgadza się, z tym że — jak powiada jeden z moich sławnych kolegów — bywają nagrody, które przynoszą sam wstyd, inne zaś tylko pieniądze... Ja bywałem na ogół honorowany łącznie. Otrzymałem nagrody na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Monaco: za *Medytacje na sopran, organy i perkusję* w 1961, za balet *Oczekiwanie* w 1963, tudzież Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki na *Enfiando* w 1971 roku.

J. C. Proponuję, abyśmy poruszyli teraz temat *Gilgamesz.*

A. B. Jednoaktowy balet do libretta Henryka Tomaszewskiego, zatytułowany *Gilgamesz,* napisałem w 1968 roku na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki. W tym samym roku balet został wystawiony przez Pantonimę Wrocławską i odtąd towarzyszy temu zespołowi w tournées po całym świecie. Jest to pantomimiczna opowieść o na wpół legendarnym władcy sumeryjskiego miasta Uruk, bohaterze 12-tablicowej pieśni epickiej z III tysiąclecia przed naszą erą. Epos ten, opiewający przygody Gilgamesza i jego przyjaciela Enkidu, został odnaleziony 120 lat temu w gruzach nowoasyryjskiej biblioteki króla Assurbanipala w Niniwie. Jest to jeden z najwspanialszych zabytków kultury dawnych Sumerów. Chodzi w nim, najzwięźlej mówiąc, o odwieczny problem życia i śmierci. Bohaterski wojownik, potężny władca, nie może pogodzić się z myślą, że przyjdzie mu podzielić los zwykłych śmiertelników i odejść do Kur — „krainy bez powrotu" — sumeryjskiego Hadesu.

Z myślą o wykonaniach estradowych muzyki baletu, sporządziłem na początku 1969 roku skróconą wersje partytury, która z pierwowzorem literackim ma już związek znacznie luźniejszy, a raczej skłania się w kierunku muzyki absolutnej. Rozwój dynamiczny oraz różne przekształcenia trzech serii, to zasadnicze elementy formotwórcze kompozycji. Chór barytonów rozpoczyna i kończy cały bieg wydarzeń muzycznych, zaś jego podstawowy trzon muzyczny — bliski chorałowi gregoriańskiemu — jest kolejno: hymnem o radości życia, o radości panowania oraz hymnem przerażenia wobec śmierci. Tę skróconą wersję muzyczną *Gilgamesza* wykonali po raz pierwszy 28 września 1969 roku na XIII Warszawskiej Jesieni: Orkiestra Syfoniczna Filharmonii Śląskiej z Katowic oraz Chór Męski Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Karola Stryji. I ta właśnie partytura posłużyła do nowej wersji choreograficznej, przygotowanej obecnie przez Operę Bałtycką w Gdańsku.

AUGUSTYN BLOCH

GILGAMESZ

Narodziny Gilgamesza

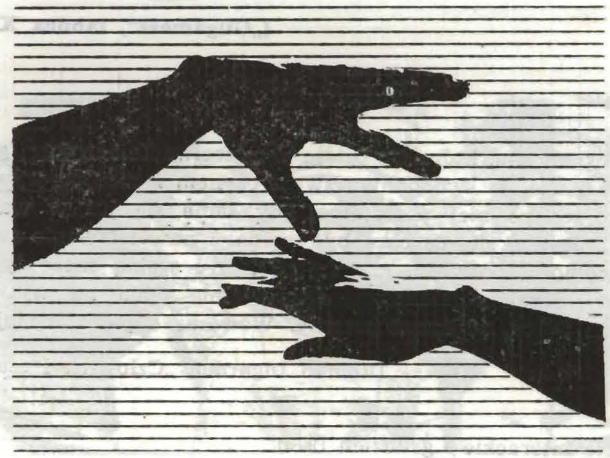
Taniec Gilgamesza

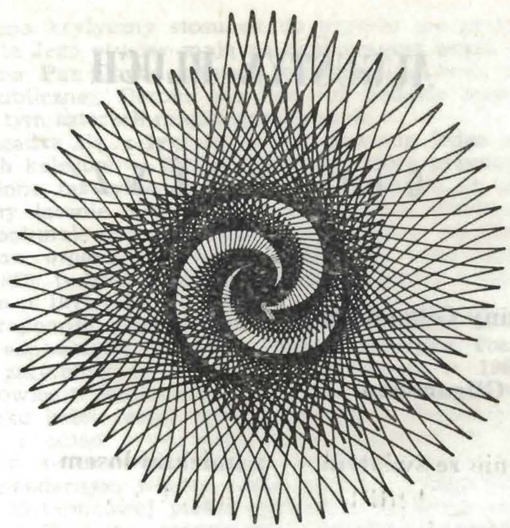
Spotkanie ze światem — z ludzkim losem

Gilgamesz usiłuje naprawić zło świata

Tłum odtrąca Gilgamesza

Powrót nadziei





—„Powiedz mi, druhu mój, powiedz druhu!
powiedz mi prawa ziemi, którąś widział!
— Nie powiem ci, mój druhu, nie powiem ci!
Gdybym ci powiedział prawa ziemi,
którą widziałem — to siadaj i płacz!
— Siędę i będę płakał..."

(„Gilgamesz", tablica XII)

„Jestem siłą, która się ostaje w przeciwnościach losu, gdy czuje i wie, że swobodnym swym czynem z niebytu wywoła to, co po niej pozostanie, gdy sama się już w walce spali. Jestem siłą co chce być wolna. I nawet trwanie swoje wolności poświęci. (...) Trwać i być wolną może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wówczas dopiero istnieje".

(Roman Ingarden „Człowiek i czas")

(Życie Literackie 9 grudzień 1973)

REALIZATORZY

Kierownictwo muzyczne

ZBIGNIEW CHWEDCZUK

Libretto, inscenizacja, reżyseria i choreografia

GUSTAW KLAUZNER

Scenografia

JERZY KRECHOWICZ

Asystent scenografa

ANDRZEJ DYAKOWSKI

Korepetytor

MARIUSZ ROSIŃSKI

Przygotowanie Chóru

ANDRZEJ BACHLEDA
KAZIMIERZ SKRZYŃSKI



Obsada

Gilgamesz — Andrzej Bujak
Zygmunt Jasman

Dziewczyna — Joanna Górska
Wanda Tillert

Ślepiec — Bronisław Cesarz
Krzysztof Rzeszot

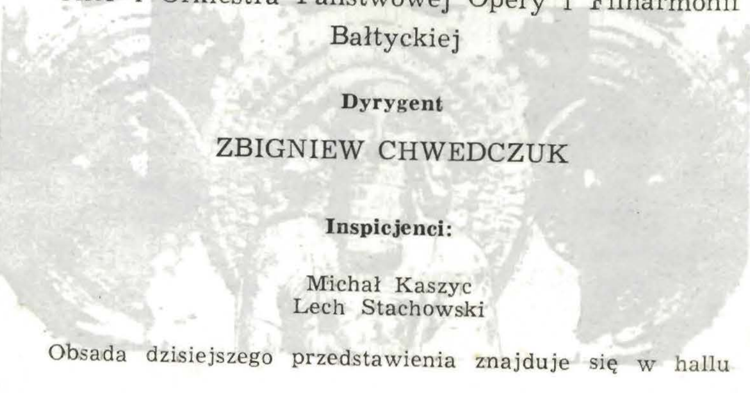
Starzec — Zygmunt Kamiński
Marceli Żędzianowski

Kobieta — Elżbieta Haus-Bojcowa
Oksana Kowalówna
Ewa Napiórkowska
Wanda Tillert

Ludzie

(Zespół baletowy)

— Iwona Bazaniak
Ewa Ciamniak
Maria Domagalska
Anna Gienca
Dadmara Graezer
Regina Hallen
Ewa Hirszband
Krystyna Kasyna
Róża Korzeniowska
Halina Krygier
Izabella Kwiecień
Elżbieta Lewicka
Halina Pankow
Zofia Poświatowska
Elżbieta Wilewska
Jadwiga Zemło
Jolanta Zielińska
Danuta Żurawska
Armand Bazaniak
Andrzej Jałoszyński
Stanisław Krawiec
Krzysztof Rzeszot
Jerzy Sidorowicz
Marek Skuratowicz
Zygmunt Śledź
Henryk Śliwa
Marceli Żędzianowski



Chór i Orkiestra Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej

Dyrygent

ZBIGNIEW CHWEDCZUK

Inspicjenci:

Michał Kaszyc
Lech Stachowski

Obsada dzisiejszego przedstawienia znajduje się w hallu

ZESPÓŁ BALETU POiFB

Kierownik Baletu i I Choreograf
JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Choreograf
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Korepetytorzy
LILIANA KUĆMIERCZYK-ROSIEK
MARIUSZ ROSIŃSKI

Pedagog
BOGUSŁAW CHOJNACKI

Inspektor baletu
KRZYSZTOF RZESZOT

Primabalerina
Alicja Boniuszko

Pierwsi soliści
Joanna Górska
Oksana Kowalówna
Zygmunt Jasman
Bronisław Kropidłowski

Soliści
Genowefa Brett
Elżbieta Haus-Bojcowa
Ewa Napiórkowska
Wanda Tillert
Janina Zielińska
Andrzej Bujak
Bronisław Cesarz
Gustaw Klauzner
Jerzy Sidorowicz
Henryk Śliwa
Marceli Żędzianowski
Zygmunt Kamiński

Koryfeje
Dagmara Graezer
Antonina Gienca
Krystyna Grześkowiak
Regina Hallen
Ewa Hirszband
Róża Korzeniowska
Halina Krygier
Izabella Kwiecień
Halina Pankow
Jolanta Zielińska
Zofia Poświatowska
Danuta Żurawska
Armand Bazaniak
Stanisław Krawiec
Krzysztof Rzeszot
Marek Skuratowicz

Zespół
Ewa Ciemniak
Maria Domagalska
Iwona Bazaniak
Krystyna Kasyna
Elżbieta Lewicka
Ewa Pawlak
Barbara Stanuch
Elżbieta Wilewska
Jadwiga Zemło
Andrzej Jałoszyński
Zygmunt Śledź

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Kierownik Artystyczny i I Dyrygent — ZBIGNIEW CHWEDCZUK

Dyrygent: ZBIGNIEW DROSZCZ

Inspektor Orkiestry: HENRYK NIEMIRO

Skrzypce

Tadeusz Kochański (koncertmistrz)
Wojciech Szmaj (koncertmistrz)
Franciszek Bujalski
Jerzy Kucal
Wiesław Jeziorny
Henryk Niemiro
Michał Mieńko
Irena Zielińska
Alicja Komszczyńska
Ewa Raatz
Jerzy Słodkowski
Władysław Adamowicz
Maria Langowska
Jerzy Małecki
Wacław Butowski
Bronisław Brochocki
Joanna Lubowicz
Maria Krzemińska
Barbara Turkowska
Aleksandra Marczyńska
Stefan Osterczy
Sylwester Sztukowski

Altówki

Mieczysław Smilgin
Jerzy Wojtkowski
Kazimierz Mańkowski
Krystian Lejman
Piotr Budny
Jan Kopczyński

Wiolonczele

Janusz Swiłło (koncertmistrz)
Andrzej Filar (koncertmistrz)
Franciszek Pokorniecki
Danuta Andrzejewska
Karol Baryła
Tadeusz Tomczak
Dorota Popielarz
Jan Firlej

Kontrabasy

Barbara Popkiewicz
Zdzisław Piotrowicz
Stanisław Rosiek
Wanda Mierzwicka
Alicja Zielińska
Roman Skurzyński

Flety

Ryszard Klaman
Adam Łazarewicz
Jarosław Kaziński
Mieczysław Kwiecień

Oboje

Erwin Gassan
Romuald Buczkowski
Józef Raatz
Jerzy Czapor

Rożek angielski

Henryk Chrapkowski

Klarnety

Władysław Świercz
Ryszard Świercz
Jan Zaręba
Janusz Holler

Bas-klarnet

Marek Rajnowski

Fagoty

Benedykt Raduła
Mirosław Stracewski
Eugenia Raatz

Kontrafagot

Jerzy Pawłowski

Waltornie

Tomasz Tylewski
Kazimierz Filipowicz
Wojciech Cabański
Hubert Szczypiorski
Józef Siebert
Eugeniusz Woronin
Jan Materek

Trąbki

Franciszek Tabaszewski
Józef Stachnik
Alicja Artwińska
Szymon Pawłowski
Zbigniew Watorowski

Puzony

Aleksander Trus
Roman Wachowski
Jerzy Grzyb
Marian Stefanowicz
Tadeusz Kassak

Tuba

Jerzy Ulatowski

Perkusja

Marian Szymański
Bronisław Rugienis
Wacław Wiśniewski
Bernard Jastrzębski
Zenon Elert

Harfa

Anna Bachleda

Fortepian

Urszula Kulkowa

Organy

Henryk Spychała

Korektor fortepianów

Władysław Oględcki

CHÓR MĘSKI POiFB

Jerzy Budnik
Jerzy Dunajski
Stanisław Kamiński
Władysław Kasprzyk
Bogdan Łukaszewski
Kazimierz Nowiński
Kazimierz Staniucha
Zdzisław Szlawski
Henryk Wolnik

Kierownik Chóru Opery — **ANDRZEJ BACHLEDA**

Z-ca Kierownika — **KAZIMIERZ SKRZYŃSKI**

Korepetytor — **HENRYK SPYCHAŁA**

Inspektor Chóru — **ZDZISŁAW SZLAWSKI**

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny	— Tadeusz Stachowski
Kierownik warsztatów	— Janusz Dutkiewicz
Kierownik sceny	— Czesław Wierzbicki
Kierownik światła	— Bronisław Ciba
Kierownicy pracowni:	
perukarskiej	— Halina Wasilewska
stolarskiej	— Bronisław Rapicki
modelarskiej	— Małgorzta Dobrowska
malarskiej	— Zdzisław Bubella
krawieckiej damskiej	— Sabina Ostrowska
krawieckiej męskiej	— Władysław Mielczarek
obuwniczej	— Halina Sadowska
Rekwizytor	— Jan Walerzak
Modystka	— Genowefa Czarnojan
Farbiarka	— Zofia Backiel

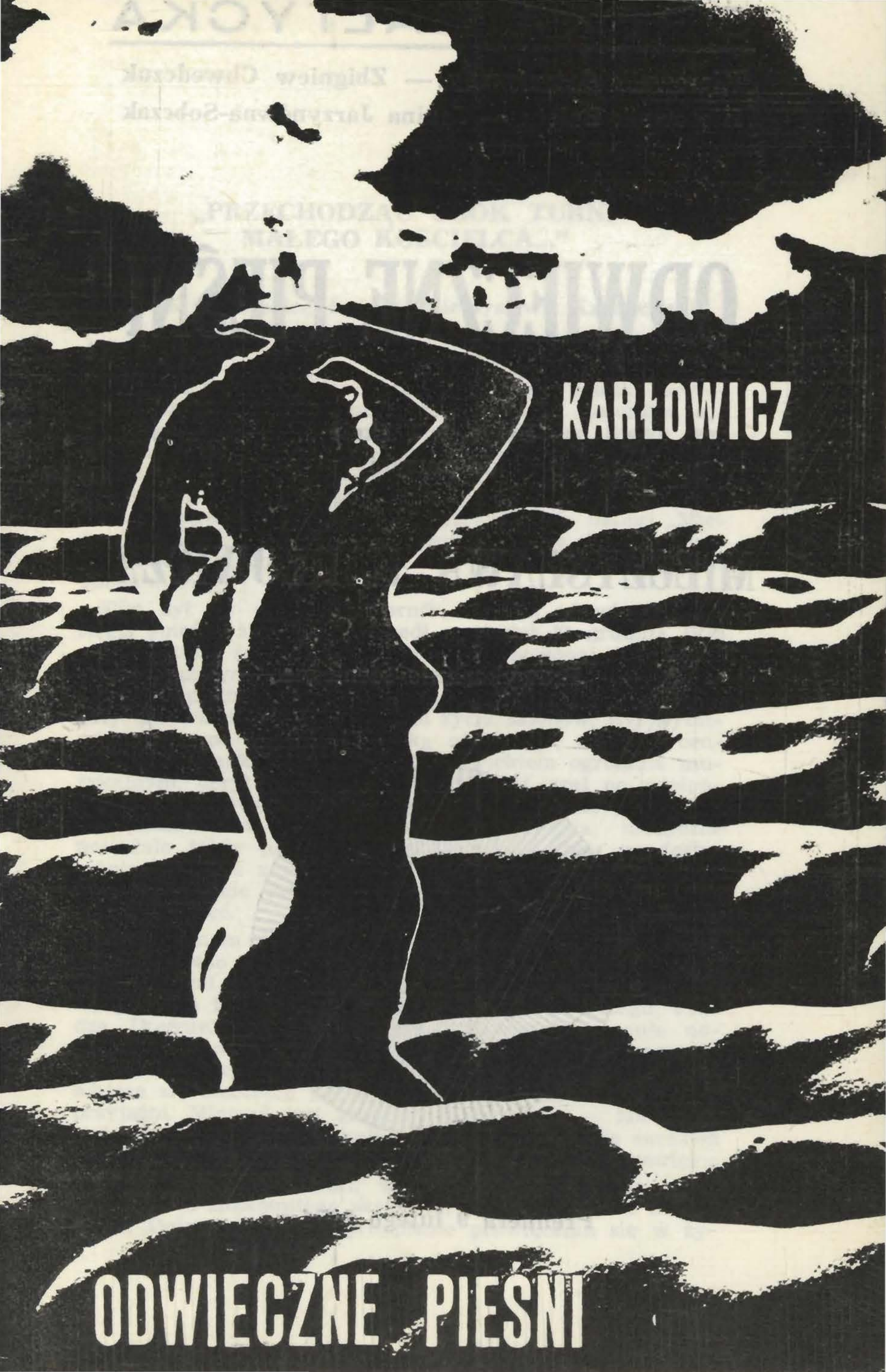
Redakcja programu — T. Łukaszewska
Opracowanie graficzne — J. Krechowicz

AKTUALNY REPERTUAR

B. Asafiew	— Fontanna Bakczysaraju
G. Bizet	— Carmen
A. Bloch	— Gilgamesz
F. Chopin	— Sylfidy
P. Czajkowski	— Jezioro Łabędzie
G. Donizetti	— Don Pasquale
G. Gershwin	— Amerykanin w Paryżu
	— Błękitna Rapsodia
M. Karłowicz	— Odwieczne pieśni
R. Leoncavallo	— Pajace
C. Millöcker	— Student żebrak
St. Moniuszko	— Flis
	— Halka
	— Straszny dwór
W. A. Mozart	— Bagatelki
M. Musorgski	— Borys Godunow
G. Pergolesi	— Służąca panią
G. Puccini	— Madame Butterfly
	— Tosca
M. Rimski-Korsakow	— Szecherezada
G. Rossini	— Cyrulik Sewilski
A. Roussel	— Bachus i Ariadna
J. Strauss	— Noc w Wenecji
	— Pierwszy walc
R. Twardowski	— Posągi Mistrza Piotra
G. Verdi	— Rigoletto
	— Traviata

Zakłady Graficzne w Gdańsku. Zam. nr 367. 2000 egz. K-2

Cena 5,— zł


KARŁOWICZ
ODWIECZNE PIEŚNI

OPERA BAŁTYCKA

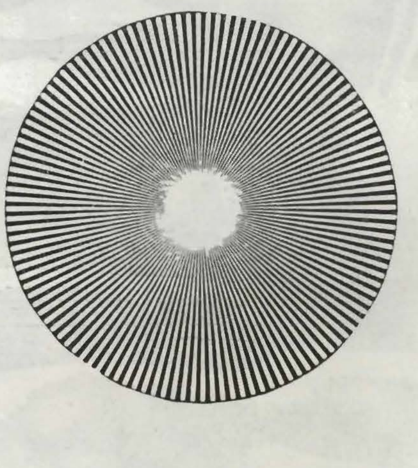
Kierownik Artystyczny — Zbigniew Chwedczuk
Kierownik Baletu — Janina Jarzynówna-Sobczak

ODWIECZNE PIEŚNI

Balet w 1 akcie
do muzyki

MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

Prawykonanie sceniczne



Premiera 9 lutego 1974 r.

„PRZECHODZĄC OBOK TURNI MAŁEGO KOŚCIELCA..."

(W 65-tą rocznicę śmierci Mieczysława Karłowicza)

Miłośnik tatrzańskiej włóczęgi, gdy kręte ścieżki zawiodą go na stok stromy opodal turni Małego Kościelca, ujrzy poniżej, w dolinie, zwierciadło Czarnego Stawu, zamyślone i ciche, jakby zagubione wśród majestatycznego ogromu Tatr. Może się też zdarzyć, że sycąc oczy tym groźnym i pięknym widokiem, wędrowiec ów spocznie obok kamienia, na którego granicie widnieje napis: „Mieczysław Karłowicz tu zginął porwany lawiną dnia 9 lutego 1909 roku . A poniżej jeszcze trzy słowa łacińskie: „Non omnis moriar".

Kim był ów samotny taternik, którego tu właśnie dosięgła śnieżna śmierć? Przyszedł na świat 11 grudnia 1876 roku w starej szlacheckiej rodzinie, skoligoconej przez matkę z książęcym domem Radziwiłłów. Ojciec, sam bardzo zamożny, po małżeństwie z Ireną Sulistrowską wręcz bogaty, nie trawił czasu na pustym życiu salonów. Był wybitnym uczonym, badaczem języka ojczystego, autorem cennych dzieł naukowych. Był też człowiekiem ogromnie muzykalnym, uczył się u samego Moniuszki, grał na wiolonczeli, komponował, a nawet przez krótki czas wykładał w warszawskim Konserwatorium. Uzdolnienia muzyczne posiadała także pani Irena, która biegle grała na fortepianie i słynęła z pięknego altu. Nic też dziwnego, że już w wieku pięciu lat mały Mieczyś otrzymał w podarunku — skrzypce.

W rodzinnym dworze w Wiszniewie, na Litwie, przebywał właściwie tylko przez pierwsze lata dzieciństwa. Potem odbywał z rodzicami długotrwałe zagraniczne podróże: państwo Karłowiczowie mieszkają w Heidelbergu, Pradze, Dreźnie. Ojciec szpera po bibliotekach, pracuje naukowo — syn nie zaniedbuje gry na skrzypcach, poznaje języki, uczęszcza do coraz to innych szkół. Wciąż zmieniające się otoczenie nie sprzyja nawiązywaniu trwalszych przyjaźni. Mieczyś jest grzeczny i uprzejmy — jak przystało na chłopca nienagannie wychowanego — ale zarazem zamknięty w sobie, nieprzystępny i jakby wciąż smutny...

Po powrocie do Polski, w Warszawie, uczy się przez szereg lat u znakomitego skrzypka, prof. Stanisława Barcewicza. Dojrzewa w nim pragnienie poświęcenia się w ży-

ciu muzyce. Ma 15 lat kiedy komponuje pierwsze pieśni. Ale przy tym, jak każdy chłopiec w tym wieku, ma swoje młodzieńcze zainteresowania: fascynuje go fotografika, pociąga sport. Godzinami potrafi doskonalić się w jeździe na modnych ówcześnie wrotkach, na rowerze i — gdy któreś wakacje przyjdzie mu spędzić w Zakopanem — na nartach. Tatry od pierwszego zetknięcia wywiera na nim niezapomniane wrażenie. Wszak urodził się na litewskich nizinach, wśród lasów, błot i jezior — tu zaś otwierają się przed nim niezmierzone przestrzenie, pozwalające człowiekowi oddychać pełną piersią, czuć się jakby ptakiem oderwanym od ziemi. Odtąd zacznie uważać Tatry za swoją — jak mówił — „duchową ojczyznę", te góry staną się jego ukochaniem.

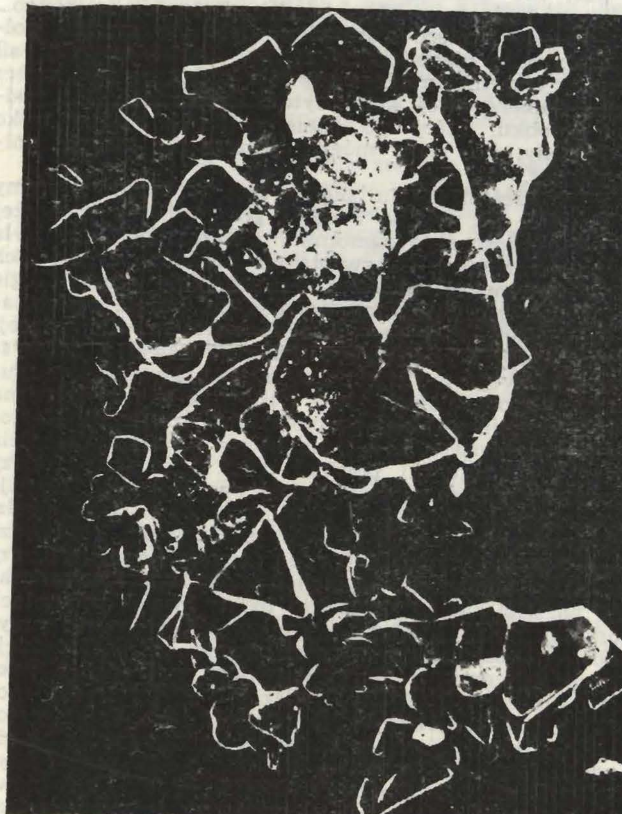
Tymczasem zdaje maturę i wyjeżdża na studia do Berlina. Początkowo marzy jeszcze o karierze skrzypka-wirtuoza, ale z właściwą sobie rozwagą dochodzi do wniosku, że nie osiągnie w tej dziedzinie nic więcej ponad poprawność. Przyciągać go zresztą zaczyna coraz bardziej kompozycja. Mistrza znajduje w osobie wytrawnego pedagoga berlińskiego Henryka Urbana. Nie są to jednak studia w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Wolny od wszelkich trosk materialnych, posiadał pełną niezależność, sam dobierał sobie profesorów, sowicie ich wynagradzając. Gdy napisze pierwsze utwory symfoniczne i postanawia sam nimi dyrygować, funduje sobie po prostu lekcje u jednego z najsławniejszych dyrygentów Europy — Artura Nikischa, a potem wynajmuje na swe kompozytorskie koncerty najlepsze orkiestry symfoniczne Berlina i Wiednia. Także partytury i głosy orkiestrowe swych dzieł wydaje drukiem w luksusowej szacie zewnętrznej, na własny koszt — w najbardziej eksponowanych wydawnictwach zagranicznych.

Utwory Karłowicza przyjmowane są za granicą bardzo życzliwie. Jest on w swoich czasach kompozytorem bardzo nowoczesnym, w swej twórczości stara się dotrzymać kroku najnowszym kierunkom muzyki europejskiej, reprezentowanej m. in. właśnie przez twórców niemieckich: Wagnera czy Straussa. Stąd też uznanie, z jakim jego muzyka spotyka się w Niemczech. W Polsce natomiast patrzono na te sprawy nieco inaczej, zagraniczne nowinki były z góry przyjmowane niechętnie. Toteż gdy Karłowicz przedstawił swoje kompozycje na estradzie Filharmonii Warszawskiej, spotkał się z niezrozumieniem, nawet z drwiną. Musiało to wywołać w nim poczucie niezasłużonej krzywdy, gorycz z faktu, że jest przez swoich ziomków niedoceniany. Pogłębiało to w nim i tak wrodzoną skłonność do pesymizmu, sprawiało, że zamykał się po prostu w sobie i unikał ludzi.

A jednocześnie drugi okres pobytu Karłowicza w Warszawie (1901—1906) — to kres żywej działalności społecznej i organizacyjnej. Poczucie odpowiedzialności wobec niedostatków życia muzycznego stolicy, konieczność przeciwdziałania niezdrowym stosunkom w założonej niedawno przedtem Filharmonii Warszawskiej — skłoniły, a raczej zmusiły Karłowicza do wyjścia z kręgu samotności. Rozwija ożywioną działalność jako jeden z kierowników Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a także jako dyrygent działającej tam orkiestry smyczkowej. WTM-owi zapisze też — notabene — w testamencie cały swój pokaźny majątek.

Kiedy tylko nadarza się okazja, kompozytor chroni się w zacisze Tatr. Tutaj strząsa z siebie popiół przyziemnych trosk. Tu, uzbrojony w kamerę fotograficzną i sprzęt do wysokogórskiej wspinaczki, coraz śmielej, coraz wyżej wdziera się w groźną krainę górskich szczytów. Wreszcie przenosi się wraz z matką na stałe do Zakopanego.

Ma lat 31 kiedy los zaczyna się do niego uśmiechać. Wykonanie w Filharmonii Warszawskiej jego poematu symfonicznego *Smutna opowieść* zostaje ciepło powitane przez publiczność. Również głosy prasy brzmią jakoś życzliwiej. Karłowicz zda się odzyskiwać wiarę w to, że jego twórczość uznana będzie wreszcie przez rodzime społeczeństwo. Potwierdza to kolejny koncert w styczniu 1909 roku, kiedy dyryguje swój cykl *Owiecznych* pieśni. Koncert ten przy-



nosi sukces tak bezsporny, że wybitna pozycja Karłowicza w muzyce polskiej nie ulega już wątpliwości dla nikogo. I oto ten smutny, tak poważny, choć dopiero 32-letni pan, zaczyna się uśmiechać do ludzi, chłód w który zawsze się uzbrajał, zaczyna tajeć jak lód w słońcu. Kompozytor, uszczęśliwiony powodzeniem, uznaniem słuchaczy i prasy stołecznej, śpieszy do Zakopanego, by podzielić się radością z najbliższą sobie osobą — z matką. I z Tatrami. Wczesnym rankiem 9 lutego, zabrawszy aparat fotograficzny i plecak, przypiąwszy narty, ruszył w stronę Czarnego Stawu. A był to właśnie czas, gdy po długim zachmurzeniu po raz pierwszy wyjrzało słońce, przepyszne, złotobiałe. Góry aż uginały się pod ciężarem śniegu. Na każdym zboczu, pod każdą granią, zwisały ciężkie, niespadłe jeszcze lawiny. Gdy kompozytor przecinał na ukos zbocze opodal turni Małego Kościelca, jeden z nawisów oberwał się i w jednej chwili pogrzebał go pod wielometrową masą ciężkiego śniegu. Tatry były jeszcze wtedy puste i rzadko przemierzali je turyści. Tragedii nikt nie dostrzegł, a wyprawa ratunkowa dotarła na miejsce dopiero po 30 godzinach. Było już za późno...

Przedwczesną śmierć Karłowicza była dla muzyki polskiej olbrzymią, nieobliczalną stratą. Zginął w pełni sił twórczych, w pełni śmiałego rozwoju artystycznego, wręcz u progu dopiero swej kompozytorskiej kariery. Na podstawie dorobku, który po sobie zostawił, można tylko snuć domysły, jak wiele mógłby jeszcze dla muzyki polskiej zdziałać.

Dziś, po sześćdziesięciu pięciu latach, ledwo zdajemy sobie sprawę, jak wielką i nową pozycją była w naszej muzyce twórczość tego samotnika i miłośnika Tatr. Była niewątpliwie jednym ze zwrotnych punktów w dziejach XX-wiecznej muzyki polskiej. Po Chopinie przez długie dziesięciolecia nie mogliśmy nadążyć za bujnie rozkwitającą twórczością muzyczną innych narodów. Co więcej: nie potrafiliśmy wyciągać konsekwencji nawet z najczystszego narodowego nurtu chopinowskiego. Powstało w muzyce naszej sporo białych plam, panowała w niej łatwizna w rozwiązywaniu polskiej problematyki narodowej. Karłowicz zaś był pierwszym z tych, którzy swoją twórczością wywalczyli dla muzyki polskiej dzień jutrzejszy, którzy rozprawiali się z zacofaniem minionego okresu. Wydaje się, że zasługi Karłowicza i Szymanowskiego, jeśli chodzi o wyprowadzenie muzyki polskiej z zaścianka, są bardzo podobne. Trudno nawet dać zdecydowaną odpowiedź, czy można sobie wyobrazić Szymanowskiego bez Karłowicza? A jeśli narzeka się, że Karłowicz był w swoich poematach symfonicznych tak bardzo „straussowski", to warto przypomnieć, że ostateczna wersja równie „straussowskiej" *Uwertury koncertowej* Szymanowskiego pochodzi z roku 1912, tj. z okresu, kiedy Karłowicz już od lat trzech spoczywał w grobie... Jaki byłby później, jaką drogą potoczyłaby się jego kariera, w jakim kierunku rozwinąłby się jego styl i język muzyczny — któż może dziś snuć domys'y? W każdym razie Karłowicz, podobnie jak Szymanowski, wiele dogonił i przegonił — wystarczy jednym ciągiem posłuchać *Morskiego Oka* Noskowskiego, *W Tatrach* Żeleńskiego i *Odwiecznych pieśni* Karłowicza, albo — co lepiej — *Oświecimów*.

I choć wartość artystyczna muzyki Karłowicza zblednąć musiała w świetle muzyki, jaka po nim nastąpiła, głębsze wniknięcie w jej realne wartości, bliższe poznanie środków, którymi się posługiwał, pozwalają dziś widzieć w jego twórczości ważny historyczny etap rozwojowy muzyki polskiej.

* * *

W pierwszym wspomnieniu, jakie ukazało się 65 lat temu, po tragicznej śmierci Karłowicza, pisał Mariusz Zaruski:

„Oprócz świata dźwięków, w które zasłuchany szedł przez życie ku przedwczesnej mogile, był świat inny, porywający swym czarem, całą treść jego duszy. Tym światem były T a t r y. Potężne, wielkie, nieubłagane jak śmierć sama, trzymały w niewoli duszę jego od lat najmłodszych. W rozgwarze wielkich miast, na koncertowych estradach tęsknił Karłowicz do turni z granitu krzesanych, do szumu lasów smrekowych, do hal i potoków tatrzańskich. Należał do nielicznej rzeszy taterników, dla których Tatry były czymś więcej niż „górami", a taternictwo czymś więcej od „sportu". Dla niego Tatry były świątynią, konfesjonałem, księgą odwiecznego prabytu, miłością i natchnieniem...".

Z tego właśnie umiłowania zrodziła się jedna z najcenniejszych partytur Karłowicza: poemat symfoniczny *Odwieczne pieśni*. Kompozytor nie pozostawił wprawdzie ściślejszych komentarzy, odnoszących się do programu dzieła, przyjęło się jednak kojarzyć *Pieśni* z fragmentem jednego z jego felietonów tatrzańskich:

„Gdy zasłony spadną i błysną modre oczy stawów, gdy rozrumienią się śniegi, a turnie odetchną świeżym wiatrem wschodnim — wtedy jakaś tajemnicza, olbrzymia dłoń wyciąga się do mnie z wyżyn górskich, chwyta i porywa z sobą. I gdy znajdę się na stromym wierzchołku, sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu równin, zakrzepłe bałwany szczytów, wówczas zaczynam rozpływać się w otaczającym przestworzu, przestaję czuć się wyosobnioną jednostką, owiewa mnie potężny, wiekuisty oddech wszechbytu. Technicznie to przebiega przez wszystkie fibry mojej duszy, napełnia ją łagodnym światłem i — sięgając do głębin, gdzie leżą wspomnienia trosk i bólów przeżytych — goi, prostuje i wyrównywa. Godziny przeżyte w tej półświadomości są jakby chwilowym powrotem do niebytu. Dają one spokój wobec życia i śmierci, mówiąc o wiecznej pogodzie roztopnienia się we wszechistnieniu...".

Janusz Cegiełła

Mieczysław Karłowicz

ODWIECZNE PIEŚNI

Pieśń o wiekuistej tęsknocie

Pieśń o miłości i śmierci

Pieśń o wszechbycie



REALIZATORZY:

Kierownictwo muzyczne
ZBIGNIEW CHWEDCZUK

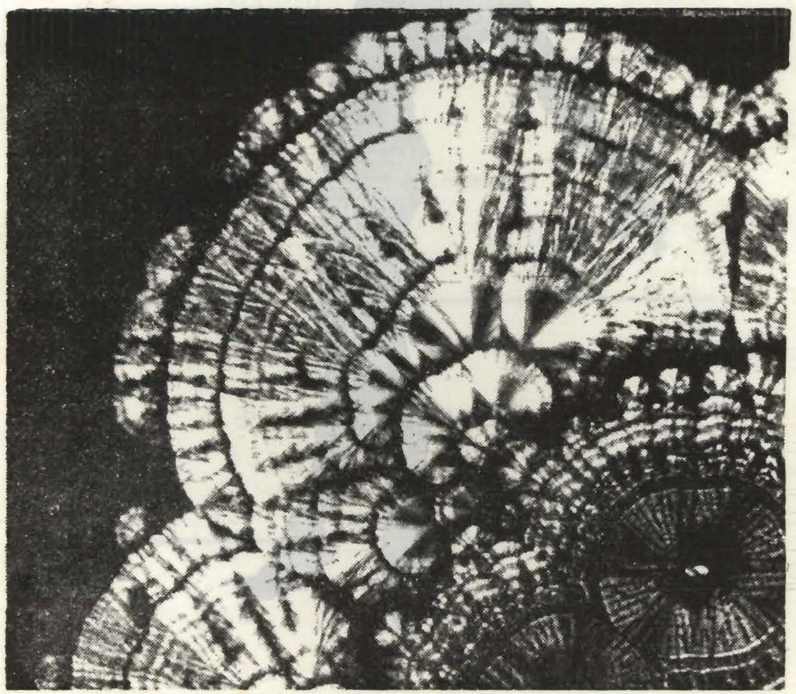
Libretto, inscenizacja, reżyseria i choreografia
JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Scenografia
JERZY KRECHOWICZ

Asystent choreografa
BOGUSŁAW CHOJNACKI

Asystent scenografa
ANDRZEJ DYAKOWSKI

Korepetytor
MARIUSZ ROSIŃSKI



Obsada
ALICJA BONIUSZKO
EWA NAPIÓRKOWSKA
ANDRZEJ BUJAK
ZYGMUNT JASMAN

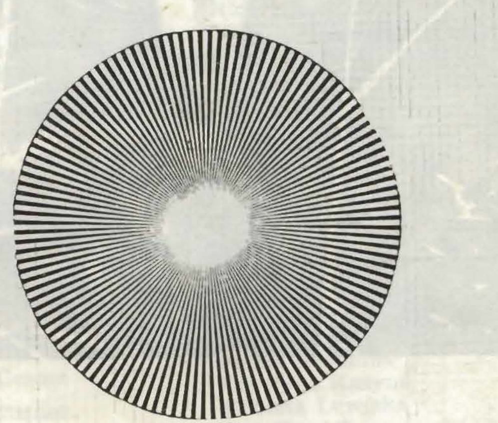
oraz

JOANNA GÓRSKA
ELŻBIETA HAUS-BOJCOWA
EWA NAPIÓRKOWSKA
WANDA TILLERT
ANTONINA GIENCA
EWA HIRSZBAND
IZABELLA KWIECIEŃ
ZYGMUNT JASMAN
BRONISŁAW KROPIDŁOWSKI
ANDRZEJ BUJAK
ARMAND BAZANIAK
STANISŁAW KRAWIEC
MAREK SKURATOWICZ

Zespół Baletu
Orkiestra Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej

Dyrygent:

ZBIGNIEW CHWEDCZUK



Inspicjenci:
Michał Kaszyc
Lech Stachowski

Obsada dzisiejszego przedstawienia znajduje się w hallu



ZESPÓŁ BALETU POiFB

Kierownik Baletu i I Choreograf
JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Choreograf
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Korepetytorzy
LILIANA KUĆMIERCZYK-ROSIEK
MARIUSZ ROSIŃSKI

Pedagog
BOGUSŁAW CHOJNACKI

Inspektor baletu
KRZYSZTOF RZESZOT

Primabalerina

Alicja Boniuszko

Pierwsi soliści

Joanna Górska
Oksana Kowalówna
Zygmunt Jasman
Bronisław Kropidłowski

Soliści

Genowefa Brett
Elżbieta Haus-Bojcowa
Ewa Napiórkowska
Wanda Tillert
Janina Zielińska
Andrzej Bujak
Bronisław Cesarz
Gustaw Kaluzner
Jerzy Sidorowicz
Henryk Śliwa
Marceli Zędzianowski
Zygmunt Kamiński

Koryfeje

Dagmara Graezer
Antonina Gienca
Krystyna Grześkowiak
Regina Hallen
Ewa Hirszband
Róża Korzeniowska
Halina Krygier
Izabella Kwiecień
Halina Pankow
Jolanta Zielińska
Zofia Poświatowska
Danuta Żurawska
Armand Bazaniak
Stanisław Krawiec
Krzysztof Rzeszot
Marek Skuratowicz

Zespół

Ewa Ciemniak
Maria Domagalska
Iwona Bazaniak
Krystyna Kasyna
Elżbieta Lewicka
Ewa Pawlak
Barbara Stanuch
Elżbieta Wilewska
Jadwiga Zemło
Andrzej Jałoszyński
Zygmunt Śledź

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Kierownik Artystyczny i I Dyrygent — ZBIGNIEW CHWEDCZUK
Dyrygent: ZBIGNIEW DROSZCZ
Inspektor Orkiestry: HENRYK NIEMIRO

Skrzypce

Tadeusz Kochański (koncertmistrz)
Wojciech Szmaj (koncertmistrz)
Franciszek Bujalski
Jerzy Kucal
Wiesław Jeziorny
Henryk Niemiro
Michał Mieńko
Irena Zielińska
Alicja Komszczyńska
Ewa Raatz
Jerzy Słodkowski
Władysław Adamowicz
Maria Langowska
Jerzy Małecki
Wacław Butowski
Bronisław Brochocki
Joanna Lubowicz
Maria Krzemińska
Barbara Turkowska
Aleksandra Marczyńska
Stefan Osterczy
Sylwester Sztukowski

Altówki

Mieczysław Smilgin
Jerzy Wojtkowski
Kazimierz Mańkowski
Krystian Lejman
Piotr Budny
Jan Kopczyński

Wiolonczele

Janusz Swiłło (koncertmistrz)
Andrzej Filar (koncertmistrz)
Franciszek Pokorniecki
Danuta Andrzejewska
Karol Baryła
Tadeusz Tomczak
Dorota Popielarz
Jan Firlej

Kontrabasy

Barbara Popkiewicz
Zdzisław Piotrowicz
Stanisław Rosiek
Wanda Mierzwicka
Alicja Zielińska
Roman Skurzyński

Flety

Ryszard Klaman
Adam Łazarewicz
Jarosław Kaziński
Mieczysław Kwiecień

Oboje

Erwin Gassan
Romuald Buczkowski
Józef Raatz
Jerzy Czapor

Rożek angielski
Henryk Chrapkowski

Klarnety
Władysław Świercz
Ryszard Świercz
Jan Zaręba
Janusz Holler

Bas-klarnet
Marek Rajnowski

Fagoty
Benedykt Raduła
Mirosław Stracewski
Eugenia Raatz

Kontrafagot
Jerzy Pawłowski

Waltornie
Tomasz Tylewski
Kazimierz Filipowicz
Wojciech Cabański
Hubert Szczypiorski
Józef Siebert
Eugeniusz Woronin
Jan Materek

Trąbki
Franciszek Tabaszewski
Józef Stachnik
Alicja Artwińska
Szymon Pawłowski
Zbigniew Watorowski

Puzony
Aleksander Trus
Roman Wachowski
Jerzy Grzyb
Marian Stefanowicz
Tadeusz Kassak

Tuba
Jerzy Ulatowski

Perkusja
Marian Szymański
Bronisław Rugienis
Wacław Wiśniewski
Bernard Jastrzębski
Zenon Elert

Harfa
Anna Bachleda

Fortepian
Urszula Kulkowa

Organy
Henryk Spychała

Korektor fortepianów
Władysław Oglęcki

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny	— Tadeusz Stachowski
Kierownik warsztatów	— Janusz Dutkiewicz
Kierownik sceny	— Czesław Wierzbicki
Kierownik światła	— Bronisław Ciba
Kierownicy pracowni:	
perukarskiej	— Halina Wasilewska
stolarskiej	— Bronisław Rapicki
modelarskiej	— Małgorzata Dobrowska
malarskiej	— Zdzisław Bubella
krawieckiej damskiej	— Sabina Ostrowska
krawieckiej męskiej	— Władysław Mielczarek
obuwniczej	— Halina Sadowska
Rekwizytor	— Jan Walerzak
Modystka	— Genowefa Czarnojan
Farbiarka	— Zofia Backiel



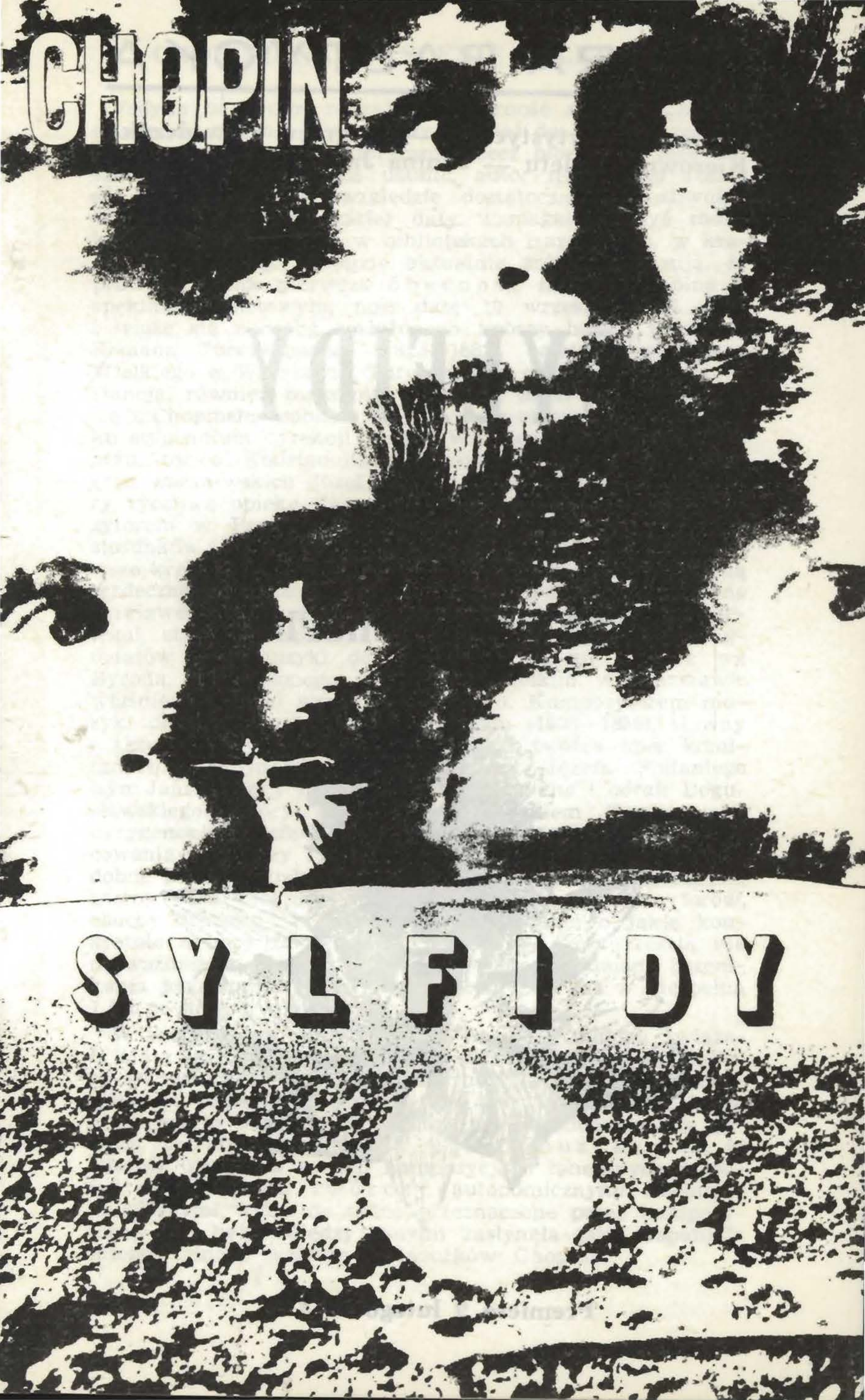
Redakcja programu	— T. Łukaszewska
Opracowanie graficzne	— J. Krechowicz

AKTUALNY REPERTUAR

B. Asafiew	— Fontanna Bakczysaraju
G. Bizet	— Carmen
A. Bloch	— Gilgamesz
F. Chopin	— Sylfidy
P. Czajkowski	— Jezioro Łabędzie
G. Donizetti	— Don Pasquale
G. Gershwin	— Amerykanin w Paryżu
	— Błękitna Rapsodia
M. Karłowicz	— Odwieczne pieśni
R. Leoncavallo	— Pajace
C. Millöcker	— Student żebrak
St. Moniuszko	— Flis
	— Halka
	— Straszny dwór
W. A. Mozart	— Bagatelki
M. Musorgski	— Borys Godunow
G. Pergolesi	— Służąca panią
G. Puccini	— Madame Butterfly
	— Tosca
M. Rimski-Korsakow	— Szecherezada
G. Rossini	— Cyrulik Sewilski
A. Roussel	— Bachus i Ariadna
J. Strauss	— Noc w Wenecji
	— Pierwszy walc
R. Twardowski	— Posągi Mistrza Piotra
G. Verdi	— Rigoletto
	— Traviata

Zakłady Graficzne w Gdańsku. Zam. nr 366. 2000 egz. K-2

Cena 5,— zł


CHOPIN
SYLFIDY

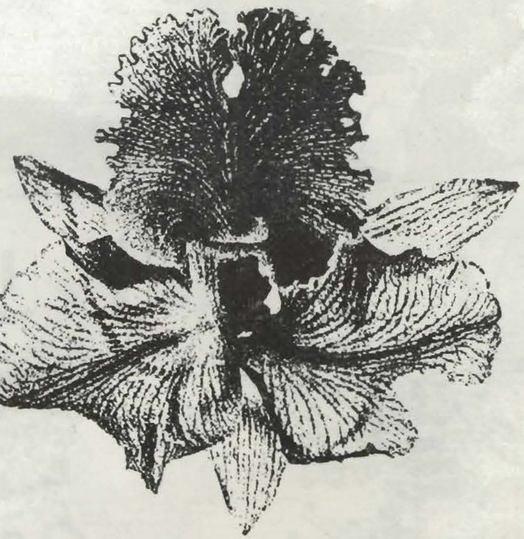
OPERA BAŁTYCKA

Kierownik Artystyczny — Zbigniew Chwedczuk
Kierownik Baletu — Janina Jarzynówna-Sobczak

SYLFIDY

Balet w 1 akcie
do muzyki

FRYDERYKA CHOPINA



Premiera 9 lutego 1974 r.

CHOPINIANA NA SCENIE BALETOWEJ

Jedyna w swoim rodzaju popularność muzyki Chopina prowadzić musiała prędzej czy później do mariażu ze sceną baletową. Kiedy, historycznie rzecz biorąc, do tego doszło — nie sposób dziś ustalić, autor niniejszego szkicu nie posiada w tym względzie dostatecznych możliwości. Ustalenie bezpornie ścisłej daty wymagałoby, być może, kilkuletniego szperania w bibliotekach i archiwach, w kraju i za granicą. Dostępne aktualnie źródła wskazują, że prawdopodobnie pierwsza obecność muzyki Chopina w spektaklu baletowym, nosi datę 10 września 1857 roku i wiąże się z osobą zasłużonego twórcy baletu polskiego Romana Turczynowicza (1813—1882), baletmistrza Teatru Wielkiego w Warszawie. Turczynowicz oraz jego żona Konstancja, również znakomita tancerka, mieli okazję zetknąć się z Chopinem osobiście, gdy bowiem otrzymali w 1842 roku stypendium dyrekcji Teatru Wielkiego na studia w Paryżu, ojciec Konstancji, kompozytor i wybitny śpiewak scen warszawskich Józef Damse, wyjednał dla młodej pary życzliwą opiekę Chopina. Spotkanie z wielkim kompozytorem w Paryżu i skuteczna moc jego rozgałęzionych stosunków, które ogromnie ułatwiły Turczynowiczom pierwsze kroki w obcym mieście — zaskarbiły mu z pewnością serdeczną wdzięczność tańczącego małżeństwa. I zapewne przejawem kultu dla Chopina, choć jakże swoiście pojętego!, stało się wprowadzenie przez Turczynowicza fragmentów jego muzyki do 3-aktowego baletu *Korsarz* wg Byrona, wystawionego w Teatrze Wielkim w Warszawie właśnie owego 10 września 1857 roku. Kompozytorem muzyki do *Korsarza* był Adolphe Adam (1803—1856), sławny i aktualnie wysoko ceniony francuski twórca oper komicznych. Turczynowicz uprosił jednak Józefa Stefaniego (syn Jana, twórcy muzyki do *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego), który kierował wystawieniem *Korsarza* od dyrygenckiego pulpitu, by ten dokonał specjalnego opracowania partytury i uzupełnił ją o utwory Chopina. Podobne praktyki były w owej dobie na porządku dziennym, znamy je z biografii artystycznych wielu kompozytorów, choćby Mozarta i Schuberta. Nie wiadomo o jakie konkretnie utwory Chopina tu chodziło — rzecz zresztą nie najważniejsza, ciekawa po prostu jako dokument przenikania jego muzyki na scenę baletową i to już w niespełna 7 lat po śmierci kompozytora.

W znacznie istotniejszy sposób muzyka Chopina związała się z dziejami baletu za pośrednictwem wielkiej Isadory Duncan (1878—1927). Legendarnej sławy tancerka amerykańska przeszła do historii jako pierwsza artystka, która nie tańczyła określonych tańców: walca, menueta czy gawota, potrafiła natomiast t a ń c z y ć m u z y k ę. Ona to właśnie umiała w swoich kompozycjach tanecznych posłużyć się w sposób t w ó r c z y autonomicznymi utworami muzycznymi, które do tańca przeznaczone przez kompozytorów nie były. Między innymi zasłynęła jako wspaniała interpretatorka walców i mazurków Chopina.

W 1904, czy może w 1905 roku, jak podają inne źródła, zobaczył po raz pierwszy Isadorę tancerz rosyjski Michał Fokin (1880—1942), rozpoczynający wówczas swą światową karierę choreograficzną baletmistrz Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Niepowtarzalna indywidualność artystyczna Duncan wywarła na nim tak wielkie wrażenie, że postanowił zrewidować swoje dotychczasowe pojęcia o sztuce baletowej. Isadora zwróciła również jego uwagę na możliwości przekładu na język tańca muzyki Chopina. Dodajmy, że dużą popularnością cieszyła się w tym okresie na rosyjskich estradach koncertowych Suita *Chopiniana op. 46* Aleksandra Głazunowa, który w 1892 roku zinstrumentował na orkiestrę symfoniczną *Poloneza A-dur op. 40 nr 1, Nokturn As-dur op. 32 nr 2, Mazurka D-dur op. 33 nr 2* oraz *Tarantellę As-dur op. 43* Chopina. Fokin zwraca się do kompozytora o zezwolenie na wykorzystanie *Suity* jako materiału muzycznego baletu i nakłania go jeszcze do zinstrumentowania *Walca cis-moll op. 64 nr 7*. Tak oto przedstawiała się geneza przyszłych *Chopinian* na scenie baletowej.

Fokin miał się jednak jeszcze żmudnie natrudzić zanim wypracował ostateczny kształt artystyczny jednej ze swych najsławniejszych kompozycji baletowych. Pierwszą wersję wystawił 10 lutego 1907 na scenie Teatru Maryjskiego z Anną Pawłową i Michałem Obuchowem jako solistami. Zgodnie z następstwem części w *Suicie* Głazunowa, spektakl składał się z pięciu obrazów: *Polonez* tańczony był w wielkiej balowej sali, *Nokturn* ukazywał w scenerii klasztoru Valdemosa na Majorce chorego Chopina, komponującego przy fortepianie pośród nocnych widziadeł, *Mazurek* był pretekstem dla polskiej sceny weselnej, do muzyki *Walca* ułożył Fokin klasyczne *pas de deux*, całość zaś — ni z gruszki ni z pietruszki — kończyła się neapolitańską sceną ludową w rytmie *Tarantelli*...

Tej pierwszej wersji baletu w oczywisty sposób brakowało jednolitej dramaturgii, pociągnęła ona również za sobą konieczność użycia wielkiej ilości wykonawców oraz pięciokrotnie zmieniających się dekoracji, dobranych notabene z zapasów magazynowych Teatru. Owa ciężka machina pozostawała w stosunku nieproporcjonalnym do uzyskanego efektu artystycznego. Toteż bezpośrednio po premierze Fokin przystąpił do opracowania drugiej wersji baletu. Wystawiono ją początkowo pod tytułem *Balet do muzyki Chopina — Rêverie romantique*, następnie zaś, po kolejnych korektach, 8 marca 1908 roku, jako *Chopiniana* Zmiany dotyczyły w pierwszym rzędzie samej muzyki, która została rozbudowana o dwa *Walce: Ges-dur op. 70 nr 1* i *Es-dur op. 18*, o *Preludium A-dur op. 28 nr 7* i *Mazurka C-dur op. 67 nr 3*, pominięto w niej natomiast *Poloneza A-dur* i finałową *Tarantellę*. Wielki Głazunow nie zdradzał już ochoty do zajęcia się instrumentacją nowych utworów, zwłaszcza że z jego *Suity* zachowano jedynie *Walca cis-moll*. Opracowanie partytury powierzono więc dyrygentowi Teatru Maryjskiego Maurycemu Kellerowi.

Generalnej rewizji uległa także koncepcja choreograficzna baletu. Fokin usunął z niej wszelką fabularną dosłowność, tworząc abstrakcyjno-poetycką wizję taneczną, nastawioną w równym stopniu na eksponowanie piękna muzyki, co i piękna ruchu baletowego. Z poprzedniej wersji zachowało się jedynie *pas de deux* do *Walca cis-moll*.

Premiera odbyła się na dorocznym popisie Szkoły Baletowej Teatru Maryjskiego, w całkowicie zmienionej oprawie scenograficznej, której autorem był teraz znakomity malarz Aleksander Benois. Dekoracja, wspólna dla całego spektaklu, przedstawiała romantyczną leśną polanę w stylu *Giselle*. Z lewej strony tłem były ruiny dawnego klasztoru, z prawej — grupa smutnych, ogołoconych z liści drzew, w głębi zaś rysowały się kontury tajemniczego grobowca — wszystko to w bladym świetle księżyca. Przy dźwiękach *Preludium A-dur* kurtyna unosiła się wolno, by ukazać nieruchome półkole tancerek *corps de balletu*, a centralnie wśród nich czwórkę równie nieruchomych solistów: tancerza i trzy tancerki. Dopiero po zakończeniu *Preludium*, wraz z pierwszymi dźwiękami *Nokturnu As-dur*, rozpoczynał się taniec całego tego zespołu. Potem, aż do finałowego *Grand Valse Brillant Es-dur*, *corps de ballet* tworzył tylko tło dla popisujących się solistów: *Walc Ges-dur* — wariacja II solistki, *Mazurek D-dur* — Wariacja primaballeriny, *Mazurek C-dur* — wariacja tancerza, *Preludium A-dur* — wariacja III solistki, *Walc cis-moll* — *pas de deux* primaballeriny i tancerza i wreszcie *Walc Es-dur* — ponowne uruchomienie całego zespołu. Solistami tej premiery byli: Anna Pawłowa — primaballerina, Olga Prieobrażenska — II solistka, Tamara Karsawina — III solistka oraz młody polski tancerz Wacław Niżyński.

Nowe, jakże skromne w swoich założeniach *Chopiniana* odniosły wspaniały sukces, czego dowodem między innymi fakt, że już 6 grudnia tego samego roku odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie polska premiera baletu w układzie Fokina, z Heleną Rządcówną, Heleną Ossowską, Aleksandrą Wasilewską i Janem Zalewskim jako solistami.

Do powszechnego zaś spopularyzowania baletu w świecie przyczynił się Sergiusz Diagilew, włączając petersburski ewenement do programu I sezonu *Baletów Rosyjskich* w Paryżu. Z tej okazji muzyka Chopina otrzymała nową, trzecią już z kolei szatę orkiestrową za sprawą Igora Strawińskiego (*Nokturn As-dur* i *Grand Valse Brillant*), Michała Czerepnina i Anatola Liadowa. Tytuł *Chopiniana* zastąpiono nowym: *Sylfidy*, co było zarówno chwytem reklamowym, jak i grzecznym gestem Rosjan w stronę francuskich tradycji baletowych. Diagilew uczcił bowiem w ten sposób pamięć najwybitniejszych przedstawicieli romantycznego baletu francuskiego XIX wieku: twórcy baletu *Sylfida* (12 III 1832) Fillipa Tagioni (1777—1871) oraz jego córki, najsławniejszej primaballeriny Opery Paryskiej, Marii (1804—1884).

Paryska premiera *Sylfid* Fokina, w dekoracjach Aleksandra Benois, odbyła się 2 czerwca 1909 roku na scenie Teatru Châtelet, w obsadzie historycznych już dzisiaj gwiazd: Anny Pawłowej, Tamary Karsawiny oraz Wacława Niżyńskiego. *Sylfidy* stały się sensacją artystyczną takiej miary, że do chwili obecnej utrzymują się w żelaznym repertuarze zespołów baletowych całego świata. Oczywiście, powielany po wielokroć układ Fokina ulegał pewnym przeobra-

żeniom, a także koncepcję scenograficzną Benois'a zastąpiono z czasem w Paryżu pejzażem według Corota w wersjach C. Socrate'a i G. Braque'a. W niektórych krajach, przede wszystkim w Polsce i Związku Radzieckim, tradycja nakazuje trwać przy pierwotnym tytule *Chopiniana*. W przeciwieństwie też do wersji Fokina, nadającej *Sylfidom* kolory impresjonistyczny i nastrój smutno-melancholijny, na przykład tradycja baletu radzieckiego skłania się do interpretacji bardziej pogodnej, optymistycznej. Notabene o eksponowanej roli, jaką od dziesięcioleci spełniają w radzieckim repertuarze baletowym *Chopiniana*, świadczy fakt, iż jedna z największych tancerek naszego stulecia Galina Ułanowa debiutowała w tym balecie w roku 1923 i tą samą partią pożegnała się ze sceną w roku 1960.

Z dziesiątek premier, jakie *Chopiniana* przeżyły na scenach baletowych, wypada nam wymienić choć tylko polskie: w Teatrze Wielkim w Warszawie 7 października 1922 (choreografia Piotra Zajlicha z udziałem Haliny Szmolcówny i Zygmunta Dąbrowskiego), w Operze Lwowskiej w 1924 roku (choreografia Stanisława Faliszewskiego), w Teatrze Wielkim w Poznaniu 30 maja 1925 (choreografia Maksymiliana Statkiewicza z udziałem Zofii Grabowskiej i Mieczysława Sawickiego), dalej realizację Leona Wójcikowskiego z jego własnym zespołem *Balety Wójcikowskiego* (tournée po Hiszpanii, Anglii, Francji i Niemczech w latach 1935—37), czy też wreszcie pierwszą po wojnie premierę na Scenie Muzyczno-Operowej w Warszawie, w ubożuchnej salce przy Marszałkowskiej 8 — 17 lipca 1946 (choreografia Piotra Zajlicha, z udziałem Stelli Pokrzywińskiej, Marii Krzyszkowskiej, Sabiny Szatkowskiej i Mariana Wintera). Przedostatnią polską premierę przygotowała 13 listopada 1965 Opera Poznańska, pt. *Sylfidy*. W oparciu o układy Fokina i Tatiany Piankowej opracowania choreograficznego dokonali Conrad Drzewicki i Barbara Kasprowicz, partie solowe tańczyli: Olga Sawicka, Roma Juszkat, Lubomira Wojtkowiak i Wiesław Kościelski. Przy tej okazji ponownie przeinstrumentowali muzykę Chopina: Andrzej Koszewski i Zdzisław Szostka. Ostatnia premiera „Chopinian" odbyła się 21 maja 1971 r. w Teatrze Wielkim w Łodzi. Choreografię według Fokina przygotowali: Barbara Kasprowicz i Witold Borkowski. Partie solowe tańczyli: Iwona Wakowska, Ewa Wojciechowska, Małgorzata Zalejska i Eugeniusz Jakubiak.

Inspirująca siła muzyki Chopina, której widomym dowodem stał się sukces Fokina, sprawiła iż utworami polskiego kompozytora zainteresowało się wielu choreografów na całym świecie. Jednym z pierwszych po Fokinie był baletmistrz rosyjskiego pochodzenia Iwan Chlustin (1860—1941), współpracujący z Teatrem Monte Carlo i z Operą Paryską. 23 kwietnia 1913 wystąpił on w Paryżu z premierą baletu *Suita tańców*, opartego w całości na muzyce Chopina, a utrzymanego w konwencji wielkiego widowiska romantycznego. Z udziałem Carlotty Zambelli i Alberta Aveline balet ten cieszył się niesłabnącym powodzeniem przez długie lata, osiągając imponującą liczbę 300 przedstawień. 8 lutego 1925 wznowił go w nowej wersji Albert Aveline z Olgą Spiewcewą i Gustavem Ricaux jako solitsami.

W 1918 roku Anna Pawłowa, święcąc wspaniałe triumfy artystyczne na tournée po Ameryce Południowej, wystawiła w Rio de Janeiro balet *Jesienne liście* do muzyki Chopina. Miała wówczas za partnera Aleksandra Wolinina. Ta jedyna samodzielna próba choreograficzna Pawłowej nie utrzymała się jednak dłużej w repertuarze.

W 1936 roku choreograf amerykański William Dollar skomponował do muzyki *Koncertu fortepianowego f-moll* 3-częściowy balet *Konstancja*, którego tytuł nawiązuje do dedykacji chopinowskiego dzieła dla Konstancji Gładkowskiej. Przy pracy nad choreografią Dollar korzystał z pomocy swego profesora George Balanchine'a jako współautora środkowej części układu — *Larghetta*. Osiem lat później Dollar powrócił do tego samego tematu i drugą wersję *Konstancji* przygotował już samodzielnie. Wystawił ją 31 października 1944 z zespołem *Ballet International* w Nowym Jorku, z sobą Marie-Jeanne i Yvonne Patterson — jako solistami. Sukces tego baletu pociągnął za sobą całą serię wznowień w USA i Francji, zachęcił też prawdopodobnie Michaela Smuina do opracowania innej wersji choreograficznej *Koncertu f-moll*. Owocem tych zabiegów był balet *Nieśmiertelne bożyszcze (The Eternal Idol)*, którego premiera z zespołem *Ballet Theatre* odbyła się w Nowym Jorku 2 grudnia 1969 roku.

W rok po pierwszej wersji Konstancji Dollara narodził się w Polsce układ baletowy *Koncertu fortepianowego e-moll* Chopina. Przygotowała go Bronisława Niżyńska, siostra sławnego Wacława, z zespołem *Baletu Polskiego*, zorganizowanego w 1937 roku przez Arnolda Szyfmana z inicjatywy poety Jana Lechonia, ówczesnego attaché kulturalnego Ambasady Polskiej w Paryżu. Chodziło o reprezentację kultury polskiej na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu. Owa reprezentacja przy pomocy *Koncertu fortepianowego* Chopina, granego przez Seweryna Turela i tańczonego przez *Balet Polski*, okazała się rzeczywiście godna i Sztuki i Techniki — wyróżniona została Wielką Nagrodą Wystawy. Odnotujmy, że premiera odbyła się 20 listopada 1937 w Teatrze Mogador. Partie solowe tańczyli: Olga Sławska, Nina Juszkiewicz i Zbigniew Kiliński. Po występach w Paryżu zaprezentowano balet na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, 6 kwietnia 1938 roku. Bronisława Niżyńska wznowiła ów *Koncert e-moll* 12 października 1942 w Nowym Jorku z *Ballet Russe de Monte Carlo*, z solistami: Aleksandrą Daniłową, Natalią Krassowską i Igorem Juszkiewiczem.

W latach okupacji nie wolno było w Polsce wykonywać publicznie muzyki Chopina, znalazł się jednak artysta, który odważył się ją t a ń c z y ć. Był to Feliks Parnell, który właśnie wtedy ułożył swój obraz baletowy *Switezianka* według *Ballady f-moll op. 52* i na przekór hitlerowskiej cenzurze wykonywał go w warszawskich lokalach, krzepiąc serca i wywołując łzy wzruszenia.

Uczucia solidarności z walczącą Polską niecić pragnął w oparciu o muzykę Chopina w Nowym Jorku były solista *Baletów Monte Carlo*, baletmistrz polski Jerzy Szablewski. W 1940 roku wystawił on z zespołem *Ballet Theatre* kompozycję taneczną do muzyki Chopina pt. *Oda do sławy*.

Z zagranicznych premier chopinowskich okresu II wojny światowej wymienić jeszcze wypada balet *Wizje*, wy-

stawiony w 1943 roku na scenie mediolańskiej La Scali przez choreografa węgierskiego Aurela de Miholy.

Po wojnie specjalizowała się w układach do muzyki Chopina utalentowana tancerka Danuta Kwapiszewska i zasłynęła w całym kraju ze swych, jedynych w swoim rodzaju, dawanych wespół z pianistą Janem Bereżyńskim, recitali chopinowskich.

Do *Ballady f-moll*, utanecznionej przez Parnella, nawiązał w 1957 roku Eugeniusz Papliński, realizując nowy układ choreograficzny *Switezianki* z *Polskim Zespołem Tańca*. W programie tego *Zespołu* znajdowały się również, ułożone przez Paplińskiego, chopinowskie *Mazurki*.

W tym samym okresie, na drugiej półkuli, znakomity choreograf amerykański, jeden z prominentów współczesnego baletu Jerome Robbins, podjął próbę nawiązania do muzyki Chopina zupełnie nowy, może nawet szokujący sposób. Skomponował mianowicie balet komiczny (premiera 6 marca 1956 w City Center w Nowym Jorku), zatytułowany *The Concert of the Perils of everybody (Koncert czyli niebezpieczeństwo, które czyha na każdego)*. Rzecz obyła się bez orkiestry, a *Koncert* rozpoczynał się na scenie popisem pianistki w staroświeckiej sukni, z pękiem piór na głowie. Każdy ze słuchaczy-tancerzy przedstawiał inny typ bywalca koncertowego, a kolejne utwory stanowiły okazję do ironicznego, groteskowo-parodystycznego rozprawiania się z przeromantyzowanym stosunkiem melomanów do muzyki Chopina. Wystarczy przytoczyć, że *Preludium „Deszczowego"* słuchano tam pod otwartymi parasolami... W 1959 oglądaliśmy ten balet podczas występu zespołu *Balety USA* w

Nie był to zresztą jedyny sposób tańczenia Chopina zaproponowany przez Robbinsa. Niedawno (8 maj a1969) choreograf ten wystąpił w Nowym Jorku z premierą baletu *Tańce na kweście*, gdzie po prostu tańczy się pięknie muzykę Chopina w oparciu o klasyczne środki wyrazu baletowego. Czyli, że można to samo na sto różnych sposobów.

* * *

Luźne te notatki nie pretendują bynajmniej do wyczerpania tematu „Chopin a balet", co warte byłoby całej rozprawy nawet w kraju, który szczyci się tym, że woli Chopina w oryginale, po prostu w wykonaniu fortepianowym.

Dziś oczekuje nas ponowna okazja do spotkania się z tą muzyką na baletowej scenie. W gdańskiej „Chopinianie" pomostem między tradycyjną choreografią Fokina a współczesnością będzie nowa inscenizacja i współczesna scenografia. Z kronikarskiej skrętności odnotujmy, że odbędzie się to według odmiennej niż dotychczas zasady uporządkowania materiału muzycznego. Na początek baletu zabrzmi *Polonez A-dur* w dawnej instrumentacji Aleksandra Głazunowa. Natomiast trzonem muzycznym będą utwory w fortepianowym oryginale: *Nokturn As-dur op. 40 nr 1, Walc Ges-dur op. 70 nr 1, Mazurek C-dur op. 33 nr 3, Preludium A-dur op. 28 nr 7, Mazurek D-dur op. 33 nr 2, Walc cis-moll op. 64 nr 7* oraz *Brand Valse Brillant Es-dur op. 18 nr 1*. Kolejność pozycji uległa zmianie. Resztę nowości zobaczymy już na scenie...

REALIZATORZY:

Kierownictwo muzyczne
ZBIGNIEW CHWEDCZUK

Inscenizacja, reżyseria i choreografia (wg Fokina)
NATALIA KONIUS
ZSRR

Scenografia
JERZY KRECHOWICZ

Partia fortepianu
BOGDAN CZAPIEWSKI

Asystent choreografa
ELŻBIETA HAUS-BOJCOWA

Asystent scenografa
ANDRZEJ DYAKOWSKI

Korepetytor
LILIANA KUČMIERCZYK



O b s a d a

Polonez op. 40 nr 1

Nokturn op. 32 nr 2 — Iwona Bazaniak
Anna Gienca
Dagmara Greazer
Ewa Hirszband
Halina Pankow
Jolanta Zielińska
i zespół

Walc op. 70 nr 1 — Alicja Boniuszko
Joanna Górska
Izabella Kwiecień

Mazurek C-dur op. 33 nr 3 — Elżbieta Haus-Bojcowa
Ewa Napiórkowska
Wanda Tillert

Preludium A-dur op. 28 nr 7 — Oksana Kowalówna
Wanda Tillert
Izabella Kwiecień

Mazurek D-dur op. 33 nr 2 — Andrzej Bujak
Gustaw Klauzner
Armand Bazaniak

Walc cis-moll op. 64 nr 7 — Alicja Boniuszko
Joanna Górska
Oksana Kowalówna
Wanda Tillert
Zygmunt Jasman
Bronisław Kropidłowski
Andrzej Bujak

Grand walse Es-dur op. 18 — Iwona Bazaniak
Anna Gienca
Dagmara Graezer
Ewa Hirszband
Halina Pankow
Jolanta Zielińska
i zespół



Obsada dzisiejszego przedstawienia znajduje się w hallu



Zespół baletowy

Iwona Bazaniak
Genowefa Brett
Ewa Ciemniak
Maria Domagalska
Anna Gienca
Regina Hallen
Ewa Hirszband
Krystyna Kasyna
Halina Krygier
Izabella Kwiecień
Elżbieta Lewicka
Halina Pankow
Zofia Poświatowska
Jadwiga Zemło
Jolanta Zielińska
Elżbieta Wilewska

Uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej

Orkiestra Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej

Dyrygent

Zbigniew Chwedczuk

Inspicjenci

Michał Kaszyc
Lech Stachowski



ZESPÓŁ BALETU POiFB

Kierownik Baletu i I Choreograf
JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Choreograf
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Korepetytorzy
LILIANA KUĆMIERCZYK-ROSIEK
MARIUSZ ROSIŃSKI

Pedagog
BOGUSŁAW CHOJNACKI

Inspektor baletu
KRZYSZTOF RZESZOT

Primabalerina

Alicja Boniuszko

Pierwsi soliści

Joanna Górska
Oksana Kowalówna
Zygmunt Jasman
Bronisław Kropidłowski

Soliści

Genowefa Brett
Elżbieta Haus-Bojcowa
Ewa Napiórkowska
Wanda Tillert
Janina Zielińska
Andrzej Bujak
Bronisław Cesarz
Gustaw Klauzner
Jerzy Sidorowicz
Henryk Śliwa
Marceli Żędzianowski
Zygmunt Kamiński

Koryfeje

Dagmara Graezer
Antonina Gienca
Krystyna Grześkowiak
Regina Hallen
Ewa Hirszband
Róża Korzeniowska
Halina Krygier
Izabella Kwiecień
Halina Pankow
Jolanta Zielińska
Zofia Poświatowska
Danuta Żurawska
Armand Bazaniak
Stanisław Krawiec
Krzysztof Rzeszot
Marek Skuratowicz

Zespół

Ewa Ciemniak
Maria Domagalska
Iwona Bazaniak
Krystyna Kasyna
Elżbieta Lewicka
Ewa Pawlak
Barbara Stanuch
Elżbieta Wilewska
Jadwiga Zemło
Andrzej Jałoszyński
Zygmunt Śledź

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Kierownik Artystyczny i I Dyrygent — ZBIGNIEW CHWEDCZUK
Dyrygent: ZBIGNIEW DROSZCZ
Inspektor Orkiestry: HENRYK NIEMIRO

Skrzypce

Tadeusz Kochański (koncertmistrz)
Wojciech Szmaj (koncertmistrz)
Franciszek Bujalski
Jerzy Kucal
Wiesław Jeziorny
Henryk Niemiro
Michał Mieńko
Irena Zielińska
Alicja Komszczyńska
Ewa Raatz
Jerzy Słodkowski
Władysław Adamowicz
Maria Langowska
Jerzy Małecki
Wacław Butowski
Bronisław Brochocki
Joanna Lubowicz
Maria Krzemińska
Barbara Turkowska
Aleksandra Marczyńska
Stefan Osterczy
Sylwester Sztukowski

Altówki

Mieczysław Smilgin
Jerzy Wojtkowski
Kazimierz Mańkowski
Krystian Lejman
Piotr Budny
Jan Kopczyński

Wiolonczele

Janusz Swiłło (koncertmistrz)
Andrzej Filar (koncertmistrz)
Franciszek Pokorniecki
Danuta Andrzejewska
Karol Baryła
Tadeusz Tomczak
Dorota Popielarz
Jan Firlej

Kontrabasy

Barbara Popkiewicz
Zdzisław Piotrowicz
Stanisław Rosiek
Wanda Mierzwicka
Alicja Zielińska
Roman Skurzyński

Flety

Ryszard Klaman
Adam Łazarewicz
Jarosław Kaziński
Mieczysław Kwiecień

Oboje

Erwin Gassan
Romuald Buczkowski
Józef Raatz
Jerzy Czapor

Różek angielski
Henryk Chrapkowski

Klarnety
Władysław Świercz
Ryszard Świercz
Jan Zaręba
Janusz Holler

Bas-klarnet
Marek Rajnowski

Fagoty
Benedykt Raduła
Mirosław Stracewski
Eugenia Raatz

Kontrafagot
Jerzy Pawłowski

Waltornie
Tomasz Tylewski
Kazimierz Filipowicz
Wojciech Cabański
Hubert Szczypiorski
Józef Siebert
Eugeniusz Woronin
Jan Materek

Trąbki
Franciszek Tabaszewski
Józef Stachnik
Alicja Artwińska
Szymon Pawłowski
Zbigniew Watorowski

Puzony
Aleksander Trus
Roman Wachowski
Jerzy Grzyb
Marian Stefanowicz
Tadeusz Kassak

Tuba
Jerzy Ulatowski

Perkusja
Marian Szymański
Bronisław Rugienis
Wacław Wiśniewski
Bernard Jastrzębski
Zenon Elert

Harfa
Anna Bachleda

Fortepian
Urszula Kulkowa

Organy
Henryk Spychała

Korektor fortepianów
Władysław Oglęcki

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny	— Stanisław Mazur
Kierownik warsztatów	— Janusz Dutkiewicz
Kierownik sceny	— Czesław Wierzbicki
Kierownik światła	— Bronisław Ciba
Kierownicy pracowni:	
perukarskiej	— Halina Wasilewska
stolarskiej	— Bronisław Rapicki
modelarskiej	— Małgorzata Dobrowska
malarskiej	— Zdzisław Bubella
krawieckiej damskiej	— Sabina Ostrowska
krawieckiej męskiej	— Władysław Mielczarek
obuwniczej	— Halina Sadowska
Rekwizytor	— Jan Walerzak
Modystka	— Genowefa Czarnojan
Farbiarka	— Zofia Backiel



Redakcja programu — T. Łukaszewska
Opracowanie graficzne — J. Krechowicz

AKTUALNY REPERTUAR

B. Asafiew	— Fontanna Bakczysaraju
G. Bizet	— Carmen
A. Bloch	— Gilgamesz
F. Chopin	— Sylfidy
P. Czajkowski	— Jezioro Łabędzie
G. Donizetti	— Don Pasquale
G. Gershwin	— Amerykanin w Paryżu
	— Błękitna Rapsodia
M. Karłowicz	— Odwieczne pieśni
R. Leoncavallo	— Pajace
C. Millöcker	— Student żebrak
St. Moniuszko	— Flis
	— Halka
	— Straszny dwór
W. A. Mozart	— Bagatelki
M. Musorgski	— Borys Godunow
G. Pergolesi	— Służąca panią
G. Puccini	— Madame Butterfly
	— Tosca
M. Rimski-Korsakow	— Szecherezada
G. Rossini	— Cyrulik Sewilski
A. Roussel	— Bachus i Ariadna
J. Strauss	— Noc w Wenecji
	— Pierwszy walc
R. Twardowski	— Posągi Mistrza Piotra
G. Verdi	— Rigoletto
	— Traviata

Zakłady Graficzne w Gdańsku. Zam. nr 390. 2000 egz. K-2

Cena 5,— zł